OV. S. CROHMĂLNICEANU

„Literatura română şi expresionismul"

Nimeni până la Ov. S. Crohmălniceanu n-a mai arătat o atît de mare atenţie expresionismului în literatura română. Cartea, de acum doi ani, a lui Dan Grigorescu avea în vedere curentul ca atare în plan european, şi numai în domeniul artelor plastice. Iar relativ puţinele studii publicate, înainte ori după război, sînt comentarii parţiale, se referă la cîte un autor sau la cîte un aspect. Ceea ce încearcă Ov. S. Crohmălniceanu în ***Literatura română şi expresionismul*** (Ed. *Eminescu,* 1971), cu o bună documentaţie, este un tablou complet al elementelor expresioniste în opera unor poeţi, prozatori şi dramaturgi români de după 1920, sau. cum declară autorul însuşi, *„un inventar, fatal cam fastidios"* menit să demonstreze că *„expresionismul n-a rămas o simplă curiozitate pentru literatura română fi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui"* (p. 199). E vorba de a stabili ecoul direct al mişcării în conştiinţa şi în operele unor scriitori români care au cunoscut literatura expresionistă germană şi ale căror contacte cu aceasta *„se pot dovedi prin fapte istonco-literare"* (ibid). Din cîmpul unor astfel de contacte, autorul iese doar într-un singur rînd ca să expună pe scurt şi ***Alte incidenţe*** ale curentului (la G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide etc.), dar nu împinge lucrurile niciodată atît de departe încît să ia în considerare şi sensul .,tipologic" al expresionismului, interpretat, de exemplu, de Waldemar George ***(La peinture expressioniste)*** ca o constantă prezentă deopotrivă în arta arhaică şi în aceea modernă.

Trei concluzii se pot formula, după lectura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu, în privinţa "rolului jucat de expresionism în literatura noastră, toate trei, neîndoielnic, juste. Prima: acest rol a trecut ca şi neobservat de majoritatea criticilor şi istoricilor literari, care au consemnat doar întîmplător.influenţa expresionismului german asupra unor scriitori români, întreg capitolul introductiv e consacrat de autor discutării ***Expresionismului în conştiinţa literară românească.*** A doua: elementele expresioniste sînt mult mai numeroase şi mai adînci, decît se crede îndeobşte, într-un anumit moment al istoriei literaturii noastre. Ele se găsesc în special în opera unor scriitori de la „Gîndirea" şi „Contemporanul" şi, cum ar fi fost poate de aşteptat, sînt mai clare în teatru decît în orice alt gen. A treia: aceste elemente şi orientări nu s-au constituit niciodată într-o veritabilă mişcare

expresionistă românească, *„ mişcare de sine stătătoare si distinctă* ", cu *„un program poetic explicit"* şi care *,,să fi atras atenţia în primul rînd prin acest caracter"* (p. 45).

Structura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu e uşor de bănuit acum, căci autorul a pornit după toate semnele-, el însuşi, de la aceste constatări, demonstrîndu-le cu inteligenţă şi răbdare. Meritele unei asemenea întreprinderi sînt în afară de îndoială. Un unghi critic inedit înseamnă aproape totdeauna relevarea unei arii de preocupări şi a unui limbaj literar inedit, în perspectivă expresionistă, ne spun lucruri noi şi Blaga, şi Adrian Maniu, şi C. Ciprian, şi chiar şi V. Voiculescu sau G.M. Zamfirescu. Autorul, care are rutina necesară, nu face eroarea de a transforma întreaga literatură română dintre războaie într-o literatură expresionistă; exagerările în acest sens sînt prea puţine. Este evitată şi o altă eroare, nu fatală, însă oricum frecventă în descrieri critice de acest tip: ignorarea valorii reale a operelor în discuţie. Doar H. Bonciu se bucură de privilegiul (nemeritat de valoarea cărţilor sale, însă justificat de caracterul Ibr deschis şi consecvent expresionist) unui prea întins capitol separat. Nu mai e nevoie, după toate acestea, de a recunoaşte utilitatea studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu, la care orice istoric literar va trebui să apeleze de aici înainte.

O problemă importantă este, firește, aceea a definirii expresionismului, atît sub raport istoric, al bazei sociale, cît şi sub raport strict literar. Cînd a apărut curentul în Germania, cum se explică audienţa lui la noi (în condiţii sociale diferite), care sînt notele caracteristice? - iată chestiuni imposibil de ocolit, fie şi într-un studiu descriptiv şi la care Ov. S. Crohmălniceanu se referă mai ales în capitolul final *(Cîteva observaţii concluzive).* Idei pe de-a-ntregul noi, autorul nu aduce în această privinţă (cartea nefiind o cercetare teoretică), dar el ştie să le aleagă, din multele cîte s-au exprimat, pe cele mai acceptabile. Respingînd soluţia lui George Lukâcs (după care expresionismul ar fi *„o simplă sublimare intelectuală a tendinţelor capitularde pe care USP-ul le-a tradus în linia sa politică si [care] au permis înăbuşirea revoluţiei spartakiste şi venirea lui Hitler la putere"),* Ov. S. Crohmălniceanu se fereşte să primească fără critică şi soluţia, opusă, a lui L. Blaga, care motiva expresionismul printr-o dispoziţie nativă, diminuînd rolul factorilor social-istorici. Apare limpede că expresionismul s-a ivit într-o epocă de criză a societăţii europene (germane), traducînd anxietatea unei părţi a intelectualităţii în faţa formelor noi ale civilizaţiei capitaliste; accentele revoluţionare, ca şi cele reacţionare, din ideologia curentului se explică deopotrivă prin contradicţiile sociale de la începutul secolului XX. Născut,

cum spune Mărio De Micheli, *„pe o bază de protest şi de critică",* expresionismul *„este o artă de opoziţie".* La noi, expresionismul a pătruns după 1920 şi cauzele întîrzierii sînt bine înţelese de Ov. S. Crohmălniceanu, care nu uită a preciza consecinţele rezultate de aici.

Mai complicată este definirea curentului, aşa de divers, chiar haotic, şi, în acest punct, mi se pare că autorul era dator să stăruie mai mult. Nu e vorba de a găsi o formulă perfectă, nici măcar una prea generală; e vorba de a unifica, în măsură posibilă, notele violent contrastante care se simt mereu înlăuntrul curentului. Nu se poate să nu ne întrebăm ce idee despre expresionism stă la baza inventarului lui Ov. S. Crohmălniceanu; mărturisesc că nu pot recunoaşte categoric această idee. Voi da un singur exemplu. Examinînd lirica lui Blaga, autorul remarcă mari diferenţe între *Paşii profetului* (şi *Zamolxe),* pe de-o parte, şi *în marea trecere* şi *Laudă somnului,* pe de alta. El nu împărtăşeşte părerea lui Petre Marcu Balş cum că evoluţia poetului de la vitalism nietzsche-ean la tristeţea metafizică ar echivala cu o părăsire a expresionismului, de unde putem deduce că aşează atît *Paşii profetului,* cît şi *în marea trecere* sub semnul aceluiaşi curent, însă aici se ridică dificultatea de a împăca, într-o sinteză, două rînduri, opuse, de trăsături: vitalismul şi dinamismul cu extaticul şi hieratismul, apelul la o natură originară, tumultuoasă, zbuciumată de imense energii ascunse, cu reprezentarea schematică, stilizată, „bizantină", un univers exclusiv fizic, suficient sieşi, fără un cer al spiritului deasupra (universul din *Paşii),* cu unul metafizic şi spiritualist (în *In marea trecere).* Abstractul se opune mereu concretului, ideea de transcendenţă, celei de imanenţă - şi nu doar în lirica lui Blaga, ci aproape pretutindeni înlăuntrul ideologiei şi literaturii expresioniste. Ce dovedeşte această împrejurare? Cum se explică această ambiguitate fundamentală? Cazul liricii lui Blaga ar fi fost un prilej pentru critic de a încerca redefinirea expresionismului pornind tocmai de la o contradicţie esenţială, căci a menţine, pur şi simplu, aceste două serii de termeni (inconciliabili) însemnă a expli doar pînă la jumătate fenomenul.

(Contemporanul, nr. 43, 1971)

„Literatura română între cele două războaie mondiale"

După un prim volum, apărut în 1967 (ediţie revăzută în 1972), consacrat problemelor generale ale epocii (climat, grupări, publicaţii etc.) şi prozei, Ov. S. Crohmălniceanu îşi continuă studiul său asupra

Literaturii române între cele două războaie mondiale cu un masiv volum despre poezie. Va urma, după toate probabilităţile, un al treilea, despre critică. Fiind la origine un curs universitar, studiul constituie cea mai amplă cercetare a literaturii noastre interbelice, foarte minuţioasă şi cu o solidă armătură documentară. Biografie, bibliografie, descriere a operei - nimic nu lipseşte spre a vorbi de un tablou critic exhaustiv. Chiar dacă nu de o istorie literară propriu-zisă: căci autorul nu-şi propune nici să înfăţişeze mişcarea însăşi a literaturii, adică succesiunea ideilor şi formelor literare, nici nu se ocupă de toţi poeţii şi prozatorii epocii; iar aceia care-l reţin sînt analizaţi cu titlu ilustrativ. Tabloul e totdeauna mai selectiv decît istoria. Comprimată în paginile introductive de la volumul anterior sau în consideraţiile preliminare de la fiecare gen, istoria e mai curînd sugerată.

Volumul recent debutează, de exemplu, cu cîteva astfel de consideraţii privitoare la poezia dintre 1920 şi 1940, pline de interes, deşi inevitabil sumare. Lipsind amănuntele şi nuanţele, lipseşte cîteodată subtilitatea explicării faptelor, deşi nu se poate tăgădui că în linii mari criticul are dreptate. El începe prin a constata că modificările de structură cele mai profunde ale literaturii dintre războaie se simt nai ales în poezie, unde ruptura de factura tradiţională e at*t de mare. încît, pe departe, poezia anilor 1900-l916 pare deodată *„ produsul unei lumi definitiv apuse, cu preocupări sentimentale cuminţi, cam prăfuite şi provinciale",* iar, pe de alta, noua poezie întîmpină rezistenţa gustului critic. N. lorga bunăoară are impresia că Arghezi *„înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gînduri şi sentimente",* că Blaga *„se pierde în ciudăţeniile cele'mai riscante ale literaturii bolnave",* că, în fine, Barbu compune *„versuri de un neinteligibil absolut".* Cauza ar fi o mutaţie de sensibilitate. *„ Principalele direcţii ale liricii româneşti interbelice* — notează Ov. S. Crohmălniceanu - *sînt reacţii la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaşte existenţa omenească în perioada aceasta. Imaginaţia şi sensibilitatea îşi conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supravieţuiască poezia".* Criticul întrevede această reacţie atît în lirica tradiţionalistă, care opune lumii industriale şi demonici tehnicii evocarea pămîntului natal, datinile, credinţele străvechi, populare, cît şi în poezia ermetică, a cărei formă de protest constă în curăţirea vocabuilarului liric de semnele utilitarismului prozaic. Explicaţia, conţinînd o parte de adevăr, e oarecum simplificatoare. Ea trebuia în tot cazul dezvoltată. Este vorba de o reacţie conştientă sau de una spontană? Şi ce rol joacă factorul strict

artistic? Criticul discută problema acestuia din urmă separat *(„între cele două războaie mondiale, lirica românească e împinsă înainte şi de o ascuţită dialectică interioară"),* semnalînd că, după simbolism, care cultiva muzicalitatea, sugestia, evanescenţa, stările difuze, poezia modernă redescoperă materialitatea cuvîntului, devenind concretă şi vizionară. Ezoterismului simbolist îi ia locul un fel de „realism" al imaginaţiei, iar sentimentalismul e alungat de o mare cerebralitate, însă atitudinea socială a poeziei şi schimbarea limbajului ei nu pot fi nici o clipă despărţite, fără riscul vulgarizării. Ce înseamnă, de pildă, „dinamitarea convenţiilor" de către avangardişti: o atitudine practică, antiburgheză sau o frondă artistică? Ce se află la originea manifestelor dadaiste şi suprarealiste: revoluţia socială sau revoluţia vocabularului? Ov. S. Crohmălniceanu ,şi-a pus desigur întrebările acestea şi altele, dar procedarea lui cam prea didactică nu ne permite să aflăm şi un răspuns mai nuanţat.

Originalitatea cărţii e de căutat în imaginea de ansamblu pe care ne-o dă despre poezia interbelică. Cea mai veche clasificaţie, a lui E. Lovinescu, era precumpănitor tipologică, fără a neglija unele elemente de istorie a poeziei, cum ar fi ravagiile sămănătorismului ori caracterul inovator, înainte de 1916, al simbolismului. Clasificaţia lui G. Călinesct), mai sintetică şi păstrînd dublul criteriu (tradiţionaliştii sau moderniştii fiind grupări istorice, intimiştii, o categorie tipologică), introduce totuşi o modă ce se va păstra mult timp şi anume legarea poeziei de marile grupări ideologice şi de revistele epocii. Ov. S. Crohmălniceanu revine decisiv la criteriul felului de poezie, punînd bunăoară pe Blaga alături de Philippide şi nu de Voiculescu. Avînd avantajul perspectivei, schema lui este şi cea mai plauzibilă şi mai completă de pînă'acum. Ea se deschide cu Tudor Arghezi, *„placa turnantă a liricii româneşti noi",* din care pornesc aproape toate direcţiile şi formulele. Sub titlul ***Poezia -chtonică*** sînt aşezaţi poeţi ca Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu şi alţii, tradiţionalişti, evocatori ai peisajului naţional şi ai rădăcinilor ancestrale. **-Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic** se ilustrează prin doi mari poeţi: Lucian Blaga şi Al. Philippide. V. Voiculescu e cel mai important poet religios. Elegiaci şi sentimentali par criticului Demostene Botez, Otilia Cazimir, M. Colarianu etc. Avangarda e reprezentată de numele cunoscute, cu precizarea că poezia aceasta e examinată mai puţin istoric, în raport cu cea pe car& o contestă vehement, şi mai mult metodic, ca un mod nou de organizare lirică. Cu Ion Barbu se inaugurează ***Poezia pură,*** iar cu Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, ***Noul patos social "activist.*** Studiul se încheie cu un capitol

despre ***Formele noi de lirism.*** Orice asemenea viziune e discutabilă, aşa că nu voi stărui. Mă limitez la oîteva chestiuni mărunte. Dacă I. Minulescu, N. Davidescu, V. Eftimiu, O. Goga, I.M Raşcu, G. Topîrceanu nu aparţin cu adevărat epocii interbelice, deşi continuă să publice, cred că omiterea lui G. Bacovia e mai puţin îndreptăţită, el fiind un mare poet modern. Nu întîmplător s-a bucurat de succes exact această epocă, după ce debutul său nu reuşise să impresioneze nici pe E. Lovinescu, statura lui crescînd vizibil pînă astăzi. Nu-mi explic nici absenţa Magdei Isanos. în sfirşit, formele noi de poezie sînt încă firave şi nici Emil Borta, nici D. Stelaru (cu toată redescoperirea emoţiei într-o lirică ce devenise prea cerebrală) nu joacă cu adevărat un rol mai devreme de încheierea războiului, cînd apare o întreagă generaţie de revoltaţi artistic. Ei sînt de fapt poeţi sentimentali şi ironici, intangibili în capitolul respectiv, singura deosebire de Demostene Botez şi de ceilalţi fiind nota teatrală mai pronunţată a lirismului.

înlăuntrul fiecărui capitol, Ov. S. Crohmălniceanu mi s-a părut mai puţin decis a schimba maniera clasică de studiu şi mai timid în opinii. Aspectul bătător la ochi a cărţii e de „tratat": viaţă, operă, analize. De multe ori pagina critică se încarcă inutil cu nume, titluri şi date pe care bibliografia finală le conţine de asemenea şi încă mai sistematic. Analiza ţine seamă de ordinea apariţiei volumelor. Nu e vorba de o idee, ci de a-i prezenta cît mai minuţios, aproape exhaustiv, opera. Formaţia ştiinţifică a autorului e evidentă. El lasă de-o parte orice dorinţă de originalitate, nu vrea să ne surprindă printr-un punct de vedere absolut inedit, ci să ne ofere o radiografie exactă. Pe placa extrem de sensibilă a criticii lui ies la iveală atît marile structuri ale poeziei, cît şi o infinitate de detalii mărunte. Informaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu în poezia modernă românească şi europeană este extraordinară. Nici un poet nu e examinat în sine şi impresia că lirica noastră modernă s-a găsit din prima clipă (spre deosebire de proză) în Europa se impune la sfîrşitul lecturii. Critica lui Ov. S. Crohmălniceanu excelează prin precizie şi fineţe a disociaţiilor şi face plauzibile numaidecît ipotezele pe care le aplică (indiferent de noutatea lor). Bogăţia referinţelor, pătrunderea suplineşte lipsa formulei frapante .şi a unui mod de abordare mai net personal. Neurmărind să şocheze, criticul reuşeşte să convingă. Critica lui e descriptivă, meticuloasă, subtilă, constituind un ghid admirabil, un fel de Baedeker al poeziei noastre moderne.

Aproape oricare din studii ar putea fi luat ca model de lucru: despre Arghezi, Philippide, Pillat, Maniu, Dan Borta etc. Dar cel mai interesant este cu siguranţă capitolul consacrat lui Ion Barbu;

maniera fiind, în linii mari, aceeaşi ca în toate, orice timiditate este înfrîntă şi Ov. S. Crohmălniceanu face, abia aici, dovada puternicei lui inteligenţe critice. Spaţiul nu-mi îngăduie să intru în amănunte, aşa că voi rezuma pur şi simplu. De la Tudor Vianu a rămas deprinderea de a analiza poezia lui Ion Barbu în ordinea scrierii ciclurilor. Ov. S. Crohmălniceanu pleacă însă de la ideea că la un poet ca Ion Barbu alcătuirea volumului ***(Joc secund)*** e totdeauna semnificativă, ca şi la Baudelaire sau Mallarme, căci aceşti poeţi au conştiinţa cărţii ce nu mai e doar o culegere. Dar în ***Joc secund*** ordinea este exact inversă: întîi ciclul titular, ce cuprinde de fapt ultimele poezii scrise de Ion Barbu, apoi ***Uvedenrode*** şi la urmă ***Isarlîc.*** *„Respectînd dorinţa poetului* — notează criticul — ave/w *surpriza să constatăm că însăşi semnificaţia experienţei-lui poetic ne apare simţitor diferită".* In adevăr, în ciclul iniţial, ,, *poezia este chemată ca, înălţîndu-se pe schelăria îndrăzneaţă a conceptelor şi folosind, acolo unde ele rămîn neputincioase, intuiţia sensibilă, să încercuiască, mereu mai strîns,' centrul luminos al universului".* încă în poemele socotite de obicei arte poetice ***(Joc secund, Timbru),*** Ion Barbu *„evocă lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor",* şi în sufletul *„de esenţa gnostică platoniciană".* Dar, adaugă criticul: *„Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Leglndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai in scurte fulguraţii aurorale (...) Dar revelaţia cere ^să fie comunicată şi sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instinctive".* Aceste pilde le vom găsi în ciclul al doilea (criticul analizează poezia ***Edict*** ce face trecerea), unde apar simboluri tradiţionale: oul, nunta etc. într-un fel, alcătuirea volumului indică eşecul poeziei către care Barbu a tins. Nivelul cel mai de sus, intuit de poet, nu poate fi păstrat. Poezia nu e o rugăciune, nici mistică şi poetul se vede constrîns de realitatea ei lumească să coboare o treaptă. Se remarcă îndată că dacă pentru G. Călinescu şi pentru toţi ceilalţi ciclul ***Uvedenrode*** era socotit superior (ermetism profund) faţă de ***Joc secund*** (ermetism gramatical, şaradă), pentru Ov. S. Crohmălniceanu lucrurile stau altfel. ***Uvedenrode, Oul dogmatic*** sînt poeme „didactice", instruiesc de esenţe, dar se află cu o treaptă sub experienţa încercată în ***Joc secund,*** în ***Isarlîc,*** poezia îşi află senzualitatea, concretul, viaţa, întreaga ipoteză stă pe o subtilă distincţie între ermetism şi poezia pură. în final, criticul scrie: ***„Joc secund*** *este mărturia unei experienţe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară, în ordinea ambiţiei de a atinge prin poezie cunoaşterea mistică, volumul exprimă un eşec, şi Ion Barbu a*

înţeles să-i tragă toate consecinţele, părăsind, ca Rimbaud, literatura ".

Studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu este, în general, exemplar informat, temeinic în demonstraţie ca puţine altele, dar limitat de o metodă prea didactică (cedare neîndoielnic avantaje), lipsit de ardoare şi chiar de vioiciune polemică. Criticul analizează cu precizie şi construieşte cu grijă, punînd cărămidă peste cărămidă. Dar critica nu constă doar în această operaţie pozitivă. Ea visează uneori pe marginea textului, dînd curs plăcerilor imaginaţiei, din care, cu riscul de a ieşi umilită, inteligenţa învaţă totdeauna ceva. Trebuie să provoace convingeri, dar şi emoţii, convertiri şi crize. Ov. S. Crohmălniceanu e un critic foarte inteligent care-şi reprimă aproape orice subiectivitate afectivă.

(România literară, nr. 49, 1974)